

« J'aime avant tout le cinéma qui me fait
voir la vie mieux que je ne la vois hors cinéma »

Entretien avec François Bégaudeau

Aurélien Gras, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
Unité de recherche ACTE [✉](mailto:)

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 19, n° 1 : « Le goût à l'épreuve. Métamorphoses de
la cinéphilie littéraire », dir. Fabien Dubosson et Maaike
Koffeman, juillet 2025

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Aurélien Gras, « "J'aime avant tout le cinéma qui me fait voir la vie mieux que je ne la vois hors cinéma". Entretien avec François Bégaudeau », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 186-201.
doi.org/10.5177/relief23702

**« J'aime avant tout le cinéma qui me fait voir la vie
mieux que je ne la vois hors cinéma »
Entretien avec François Bégaudeau**

AURÉLIEN GRAS, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Unité de recherche ACTE

Résumé

François Bégaudeau est un écrivain français, qui pratique également la critique littéraire et, surtout, de cinéma. Il a publié de nombreux romans depuis *Jouer juste* en 2003, mais également des pièces de théâtre parmi lesquelles *La Bonne Nouvelle* (2018), ainsi que des essais, en particulier depuis *Histoire de ta bêtise* (2018). Bégaudeau (co-)scénarise aussi ponctuellement des bandes dessinées et des long-métrages, il a collaboré notamment à l'écriture de plusieurs films de Patricia Mazuy. J'ai pu avoir un entretien par mails avec lui au sujet de son rapport au cinéma et surtout de sa « cinéphilie littéraire ». Entretien qui est lié dans une certaine mesure à mon article, présent dans ce même numéro de *Relief*, sur le matérialisme cinématographique de Bégaudeau, même si l'entretien traite de davantage d'aspects. Un grand merci à François Bégaudeau de nous avoir accordé cet entretien.

Aurélien Gras (AG) – Que pensez-vous du terme « cinéphile » ? Est-ce que vous vous qualifiez comme tel ? Cette question peut paraître surprenante, mais vous savez peut-être que dans la communauté académique, le terme pose question, et ce pour différentes raisons. L'une d'entre elles est le fait que, comme l'ont écrit Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto dans leur livre sur le sujet¹, on pourrait considérer une acception élargie de ce vocable, qui désignerait dès lors l'amour du cinéma, et plus précisément un « intérêt manifesté dans son temps libre » pour le cinéma. Or cette conception diffère de celle, autrement plus restreinte et quelque part « élitiste », mais aussi plus courante, de l'amateur éclairé, sinon du savant sur le cinéma, qui dans certains cas écrirait lui-même sur des films. En somme, quel cinéphile (si vous en êtes un) êtes-vous ?

François Bégaudeau (FB) – À première vue littérale, cinéphile = qui aime le cinéma. Est-ce que j'aime le cinéma ? Il y a tant de choses que je déteste dans le cinéma. J'aime certaines façons de faire du cinéma, je n'aime pas certaines façons d'en faire. Le cinéma, cette mosaïque, recèle des options absolument contradictoires. En revanche je trouve toujours intéressant, dense, d'être devant un film, même si je ne l'aime pas. Voilà le cinéphile que je suis : celui qui depuis 35 ans ne s'est jamais lassé de penser sur le cinéma, au cinéma, avec le cinéma. Mais le cinéphile est aussi devenu un sociotype, reconnaissable à des pratiques, des habitudes, des attitudes, une langue, un ethos. Suis-je cinéphile dans ce sens-là ? Il y a deux traits du cinéphile que je n'ai pas. Le premier est la monomanie. Le cinéma n'est pas le centre de ma vie, n'est pas mon loisir numéro 1, n'est pas non plus mon métier, qui est la littérature (l'écrit en

1. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.

général). Le deuxième est l'érudition. Je ne passe pas ma vie à engranger ou resservir des informations sur le cinéma. Je ne connais pas le nom du « chef op » le plus régulier de Walsh, je n'ai pas d'anecdotes sur les tournages de Nolan. Je ne lis presque pas de livres sur le cinéma, je n'étais pas le genre jadis à regarder les bonus DVD. Seul m'intéresse vraiment le commerce entre un film et moi. C'est le moment clé. Je n'aspire à rien d'autre qu'à bien voir les films. Cela fait de moi un critique davantage qu'un cinéphile. Je connais des cinéphiles pas du tout critiques dans l'âme ; je suis peut-être l'inverse.

AG – Il est vrai que vous l'abordez un peu dans votre texte autobiographique, Deux singes ou ma vie politique, mais pourriez-vous nous parler de votre trajectoire cinéphile (au sens le plus large du terme), des moments importants à cet égard ? Bref, de l'archéologie ou la généalogie de votre cinéphilie ?

FB – À la maison, aucun conditionnement à devenir amateur de cinéma. Mais il y avait la télé. La télé passait des films, j'en regardais pas mal, avec un certain appétit. Vers l'adolescence des films me marquent (parfois bons comme des Bresson, parfois moins bons comme des Blier) et très vite me vient un questionnement nodal : comment c'est fait ? Qui fabrique ça et comment ? Que fait celui qu'on appelle metteur en scène ou réalisateur ? La mise en scène, c'est quoi ce truc ? Bardé de ces questions, j'ai commencé à regarder plus attentivement les films. Puis je suis devenu un spectateur actif vers 18 ans, c'est-à-dire le genre de mec à ne rien louper des (rares) propositions d'art et essai à Nantes, à faire des sauts à Paris pour enquiller des films du patrimoine, à mettre sur VHS ce qui compte à la télé, à aller de mon propre chef explorer l'œuvre de tel ou tel cinéaste notoire (grâce notamment à la médiathèque du coin). Et bien sûr à lire de la critique, essentiellement les *Cahiers du cinéma*. Par la suite, j'ai croisé des gens avec qui j'ai pu pratiquer la cinéphilie en bande (on voit un film on en parle on voit un film on en parle, on fait notre top 20 des meilleurs films des années 90, on ergote six heures pour décider si Eastwood est aussi fort que Ford). Ce qui m'a conduit à entrer aux *Cahiers* dans les années 2000. Depuis j'ai livré continûment des travaux critiques, sur plusieurs supports.

AG – Est-ce que vous considérez que vous vous inscrivez dans une généalogie particulière ou dans des filiations ? Serge Daney ou d'autres figures de la critique vous ont-ils influencé ? Vous reconnaissiez-vous des affinités intellectuelles et de goût avec d'autres critiques contemporains ?

Je viens vraiment de l'école *Cahiers*, dont Daney est une figure centrale. Ce que je retiens de lui, c'est cette évidence que les questions de cinéma ne sont pas uniquement des questions de cinéma. Que ce qui engage le cinéma engage la vie, engage le monde. Aucune claustrophobie cinéphile chez Daney (troisième attribution possible du cinéphile : son tête-à-tête avec le cinéma, en vase clos). Ne pas faire dialoguer le cinéma avec lui-même, mais avec la vie. La vie éclaire le cinéma qui éclaire la vie qui éclaire le cinéma. Je suis aussi resté un bazinien de base. Le prix du cinéma, c'est son pouvoir de révélation-captation du réel. La caméra le révèle en le

captant. Le cinéma ne reproduit pas le réel, il le produit. Je vais le dire plus simplement : j'aime avant tout le cinéma qui me fait voir la vie mieux que je ne la vois hors cinéma.

AG – En rapport avec la question précédente, que pensez-vous des querelles cinéphiles ? En particulier à la plus célèbre en France, qui oppose les Cahiers à Positif ? Lorsque vous étiez critique aux Cahiers, lisiez-vous Positif et preniez-vous position contre ou avec eux, à ce moment-là ? Par ailleurs, lisiez-vous d'autres magazines ou revues de cinéma, ou encore des critiques d'autres journaux ou magazines ?

FB – Cette querelle semble si *vintage*. Dans les années 90, mes compères et moi nous amusions à la rejouer, mais nous savions bien que ce n'était plus qu'un pastiche. Tout juste peut-on en tirer la substance : il me semble que les *Cahiers* pratiquaient la critique d'art ; ils prenaient un film comme une œuvre d'art, et tâchaient de dire où était l'art là-dedans. À *Positif* on donnait davantage dans le journalisme culturel (j'exagère, mais je le dis sans mépris), en faisant une grosse part à la fabrication, à l'artisanat du film. Avec ce que ça comporte de beaucoup moins flamboyant, mais peut-être aussi de moins fumeux. La grande force des *Cahiers*, c'est de sans cesse parler depuis la position de spectateur. Ce qui nous renverrait à ce que je tiens pour essentiel : ce qui se joue entre le film et moi dans le temps où il m'est projeté.

Je lis pas mal de critiques : les *Cahiers* toujours, et autres supports classiques (*Positif*, *Libé*, *Le Monde*). Mais je suis aussi de près des revues en ligne et/ou papier comme *Débordelement*, *Critikat*, *Tsunami*. Je suis aussi des podcasts de cinéma (*Sortie de secours*, *Spéculations*) ou des chaînes YouTube de cinéma (*Microciné*). Il y a moins de place dans les journaux pour la critique que jadis, et il est sans doute encore plus difficile d'en vivre que jadis, mais j'observe que l'appétit critique est toujours là ; que cette tradition assez française se maintient. Je croise souvent des jeunes gens aussi passionnément désireux de penser-parler les films que je l'étais à leur âge. C'est un motif de grande joie. La flamme souffre dans le vent, mais elle s'entretient.

AG – J'ai le sentiment que même si la forme filmique vous importe énormément, tout comme la langue du reste, vous vous méfiez de l'herméneutique cinématographique. Par exemple, le travail de Jean-Baptiste Thoret vous semble tomber en partie dans une certaine surinterprétation. Pour vous, la glose est enclée à son propre emportement qui a tôt fait de faire du film un prétexte pour servir les vues, voire la propre théorie du critique. De façon relativement connexe, vous avez dit que vous ne lisiez pas les travaux universitaires sur le cinéma. N'y a-t-il vraiment aucune exception à cela ?

FB – C'est sans aucune animosité que je confie ne pas lire de travaux universitaires. Je n'ai rien contre, c'est juste qu'on ne peut pas tout lire. Il est vrai aussi que ces travaux refusent deux choses qui selon moi sont centrales dans l'esthétique, et donc dans la critique, deux choses qui n'en sont qu'une : l'évaluation, la subjectivité. La question esthétique, c'est : pourquoi c'est si fort ? (ou pourquoi c'est si faible ?) Pourquoi ce tableau me fascine ? Qu'est-ce qui se passe entre cette scène de film et moi pour qu'elle m'émeuve à ce point (ou me fasse rire, ou me

consterne, m'embarrasse, m'angoisse, m'effraie, m'euphorise, me transporte, m'intéresse, etc.) ? En général le travail universitaire analyse sans évaluer, cependant que la critique analyse à partir de son évaluation spontanée, et dans le but jamais atteint d'objectiver cette évaluation.

Je ne lie pas Thoret à l'université. Ce que je lui reproche, c'est de planer très au-dessus des films, de ne pas les regarder véritablement. Il produit un discours axé sur ce que les films auraient à nous *dire*. Sur le supposé discours qu'ils tiennent. Et notamment le discours sur l'Amérique. Le postulat de Thoret est que tous les films américains parlent de l'Amérique (je crois d'ailleurs que sa vraie passion est moins le cinéma que l'Amérique, d'où son désintérêt revendiqué pour le cinéma français, et à vrai dire pour toute autre cinématographie, sauf le grand cinéma italien des années 60-70). Ce qui m'importe dans un film, ce n'est pas ce qu'il dit, ce dont il parle, c'est ce qu'il fait, ce qu'il donne à voir, etc. Quand je regarde un film américain, je me garde d'en tirer des conclusions sur l'Amérique – et d'abord qu'est-ce que c'est que ça, l'Amérique ? Et quand bien même un film américain aurait un truc à dire de l'Amérique, ce n'est sûrement pas ce qu'il y a de plus remarquable en lui.

En critique, je mets de côté les grands mots, les grands thèmes, pour m'astreindre à regarder précisément le film, scène par scène. Quitte à monter en généralité, mais dans un second temps, après observation, et en prenant bien garde de ne jamais *perdre de vue* le film.

AG – Ce que vous dites me mène à la question du matérialisme, en particulier au cinéma, car il me semble que Siegfried Kracauer, et sa théorie du film comme médium propre à capter la réalité matérielle (Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle) est assez proche de votre pensée. Certes, vous refusez ce genre d'essentialisation, mais je crois que votre matérialisme, tel qu'appliqué au cinéma, est assez proche du sien. Est-ce que vous connaissez cette théorie, et le cas échéant, le rapprochement avec votre vision du cinéma vous paraît-il pertinent ? Et plus généralement, pourriez-vous nous parler de votre rapport matérialiste ou « matiérophile » (comme vous le dites dans votre abécédaire²) au cinéma ?

FB – Je ne connais pas cet auteur. Mais oui, matérialisme est un mot que je peux assumer. Même si importe avant tout, en esthétique, ce qui est le soubassement affectif du matérialisme, que j'appelle en effet « matiérophilie ». Le cinéma, facturé d'une certaine manière, est le plus bel outil de captation de la matière – c'est-à-dire de la chair du monde, du monde comme incarnation. L'art du cinéma peut consister à saisir la matière, c'est-à-dire à faire qu'à l'écran elle semble plus saisissante qu'à l'œil nu. Au cinéma un arbre, un objet, une rue, une prairie, peuvent me toucher davantage qu'ils ne le feraient si je les regardais à un moment de ma journée. Et d'abord pour cette raison simple que dans le fil de la journée il est très rare qu'on prenne le temps de regarder. Je m'empresse de dire que le cinéma peut évidemment être investi pour faire l'inverse : dématérialiser le monde. On voit bien que le premier souci d'un Audiard, par exemple, est d'évacuer de son plan la matière. Je pourrais citer d'autres

2. François Bégaudeau, *D'âne à zèbre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2014.

cinéastes. C'est là pour moi la principale ligne de front esthétique. Le cinéma qui matérialise / le cinéma qui dématérialise.

AG – Comment percevez-vous les liens entre cinéphilie et politique, à la fois en général et dans votre propre rapport au cinéma ?

FB – Disons entre cinéma et politique. Le critère politique est très présent dans la critique de cinéma (française en tout cas). Sans doute parce que le cinéma est l'art dominant (avec la musique), qu'il déplace des foules, qu'il est donc un objet de discussion. Il est au centre de l'espace public (même si le jeu vidéo et les réseaux l'excentrent progressivement), moyennant quoi il est immédiatement perçu comme partie prenante de la vie de la cité. Il est en plus assez fréquent (pour cette raison même ?) qu'un film aborde ou croise un sujet de société.

Dans le lexique critique, le lexique politique ou parapolitique figure en bonne place : ce film est dit réac, cet autre film est dit bourgeois, et depuis quelque temps le label féministe est attribué à gogo. On voit le danger de cette tendance : que ces décrets se substituent au travail critique. « Réac » et tout est dit. « Féministe » et tout est dit. La politique m'intéresse, mais l'art aussi, et je déplore souvent que la première étouffe l'autre, que la grille politique (ou plus sûrement morale) recouvre le film plutôt que de l'éclairer. Il faut donc être ici rigoureux. Rappeler que ce n'est pas parce qu'un film est de gauche qu'il est bon. Que ce n'est pas parce qu'un film est féministe qu'il est bon. Ça ne suffit pas, ne serait-ce que parce que ces bons points sont souvent attribués sur la base d'éléments superficiels (quelques dialogues, tel type de dénouement, etc.). La politique ce n'est pas une case cochée. Saisir politiquement un film ne consiste pas à vérifier que l'ingrédient y est – « c'est bien joué, l'histoire est haletante, et en plus ce film dénonce les labos pharmaceutiques, ce qui est salutaire ». Deux questions se posent alors, et elles sont difficiles. Deux questions en une : qu'est-ce qu'un film réellement politique (ce qui ne signifie pas un film à thèse, à message, ni un film militant) ; en quoi la saisie politique d'un film participe réellement de son évaluation esthétique ? Je propose quelques pistes dans mon livre *Comme une mule*.

AG – Vous semblez assez éloigné de tendances actuelles qui tendent à mettre à distance la politique des auteurs et qui préfèrent une approche historienne anti-immanentiste voyant dans le contexte de production au sens large, y compris la manière dont le tournage s'est opéré une matière d'analyse au moins aussi importante que le « texte » filmique lui-même. Je pense par exemple à ce que vous aviez dit à propos de Mektoub, My Love : canto uno, lorsque Adèle Van Reeth vous questionnait sur votre regard quant aux méthodes de Kechiche avec ses actrices voire l'accusation d'agression sexuelle portée contre lui. Vous disiez qu'il fallait bien distinguer entre le comportement du réalisateur sur le plateau et l'œuvre d'art³. Même si vous l'abordez sensiblement dans Ma cruauté, pourriez-vous nous dire ce que vous pensez de ce que certains appellent la cancel culture ?

3. Public Sénat, « Vie politique et politique de la vie – Livres & vous... (26/10/2018) », www.youtube.com, 27 octobre 2018.

FB – Vous mêlez ici plusieurs choses qu'il faudrait discerner, pour plus de discernement. S'intéresser aux conditions de tournage de fabrication, de production ? Ça m'intéresse beaucoup. Avec le cinéma, cet art qui nécessite beaucoup de moyens et beaucoup d'argentiers, les conditions de production sont absolument décisives, et je me penche souvent là-dessus dans mon podcast *La gêne occasionnée*, comme je l'ai souvent fait à l'écrit. M'intéressent par exemple les cinéastes comme Soderbergh ou Godard qui ont toujours pensé ensemble la conception des films et leur économie. Par exemple la domination économique d'un acteur institue un rapport de forces en sa faveur avec le réalisateur qui me semble souvent dommageable pour le film. De même, l'objectif de rayonnement économique international d'un film influence forcément sa forme – elle l'ordonne, littéralement.

Sous-catégorie de ce qui précède : les rapports de force sur le tournage à proprement parler. Les conditions de tournage, et plus spécifiquement encore, la question des violences sexuelles et sexistes sur ces tournages. Par exemple l'attitude de Kechiche avec ses comédiennes et avec son équipe. Tout ça m'intéresse, bien sûr, du moment qu'on en tire des leçons structurelles. Il me semble que la structure même des tournages (beaucoup de gens, promiscuité, hébergement dans les mêmes hôtels, hiérarchie stricte des places, subordination économique à tous les bouts, phénomène d'omerta propre à tous les milieux où les gens sont économiquement liés) appelle la violence. Et ainsi un livre noir des violences de tournage commence à s'écrire, qu'il est nécessaire d'écrire.

Arrive alors la question des « auteurs ». Je n'ai pas vocation à défendre les auteurs en général, et surtout pas ceux que vous citez. L'aura de l'auteur, mais plus généralement l'aura du réalisateur comme chef de chantier, lui donne souvent la latitude d'un patron. Et il n'est pas rare qu'il en abuse. Simplement j'ai l'impression qu'avec la « politique des auteurs », dont pas mal de gens parlent sans en rien connaître, on a trouvé une sorte de victime expiatoire, qui dédouane d'interroger et déconstruire l'ensemble de la structure.

Ceci peut se rejouer aussi dans les débats esthétiques. J'ai toujours défendu un cinéma où le·la cinéaste se laisse porter et guider par ce qu'il·elle filme, au lieu de façonne ce qu'il·elle filme, de le mettre en boîte, de le plier à son *Storyboard* mental. Je crois que ces considérations ne sont pas sans rapport avec le reste. Il ne faut pas s'étonner qu'un cinéma qui veut dominer le réel puisse engendrer ou banaliser des attitudes dominatrices.

AG – Est-ce que vous diriez que la question du féminisme est importante voire constitutive aujourd'hui dans votre cinéphilie ? Vous aviez publié un article dans Transfuge en 2017, intitulé « Les rêveries du cinéphile féministe⁴ », est-ce que vous avez toujours les mêmes vues à ce sujet ? Le mouvement #MeToo a-t-il modifié celles-ci, et si oui comment ?

FB – La lecture féministe du monde m'est venue très tôt, par contexte familial, mais surtout par contexte amical. Dans les années 90, ce mode analytique était présent dans mes conversations avec des amis et surtout des amies. Dans les années 2000, il est même devenu central

4. François Bégaudeau, « Les rêveries du cinéphile féministe », *Transfuge*, juin-juillet 2017, p. 123-129.

chez moi – qui avais jusqu’ici privilégié l’analyse de classes. On en trouvera de nombreuses traces dans mes livres de cette période, notamment *Fin de l’histoire* et *Au début*. Cela s’est aussi répercuté dans mes travaux critiques, aux *Cahiers* puis à *Transfuge*. J’ai aussi donné quelques conférences sur le sujet. Mais je dois dire qu’alors je m’en tenais à une sorte de recension des personnages ou éléments de scénario qui percutent ou au contraire entérinent ce qu’on n’avait pas encore l’habitude d’appeler le *male gaze*. C’est-à-dire que je me contentais de répertorier les signes, en les classant comme plus ou moins positifs selon le critère féministe.

Cette recension est ce qui est majoritairement pratiqué aujourd’hui, dans le monde post #MeToo. Lecture qui m’est apparue insuffisante au cours des années 2010, où je suis passé à une analyse plus structurelle et surtout plus formelle. Avec cette question difficile : à quoi pourrait ressembler une forme féministe ? Aussi vrai que les années 60-70 s’étaient demandées comment faire politiquement des films, que voudrait dire faire « féministement » des films ? Avec en bonus une question analogue à celle déjà évoquée sur la politique : en quoi la lecture féministe des films soutient leur évaluation esthétique ? Ça a donné le texte de 2017 que vous citez, où je lance l’hypothèse qu’un film misogynie ou masculocentrique se mutile esthétiquement. Dans *Comme une mule*, j’en viens à ce mantra simple, sans doute insuffisant, mais qui a sa pertinence : fais des films qui soient à la hauteur de l’art, et mécaniquement ils contribueront à l’effort féministe.

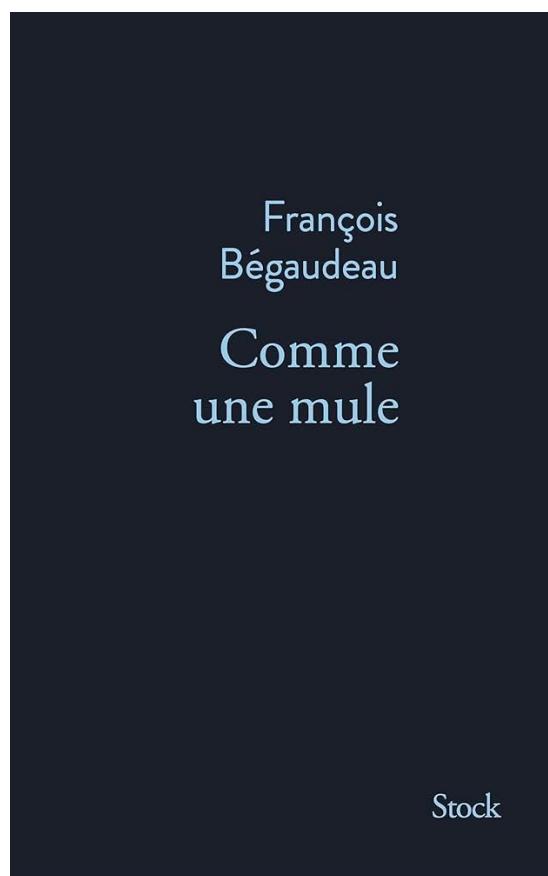


FIG. 1. François Bégaudeau, *Comme une mule*, Paris, Stock, 2024.

AG – Même si cela ne concerne pas uniquement la cinéphilie littéraire, j'ai le sentiment qu'il y a quand même un certain goût pour la polémique chez vous, un certain tropisme pour la conflictualité, la mésentente, la contradiction. Vous avez dit quelque part d'ailleurs que ce tempérament était lié à votre complexion politique. Comment est-ce que ce pli innervé votre activité de critique de cinéma ?

FB – J'ai effectivement repéré ce pli chez moi, mais j'ai aussi souvent dit que ce n'était pas ce que je préférais en moi. Je me passe très volontiers des polémiques, des débats. Je leur préfère le calme de l'écrit, éventuellement de la conférence, ou du podcast. C'est surtout dans ces dispositifs qu'on pense bien, qu'on déplie bien le réel.

Cela dit, il est évident que la réflexion esthétique est presque par nature, sinon polémique, du moins batailleuse. Comme dit à peu près Bourdieu, l'expression d'un goût contient souvent l'expression d'un dégoût. La vie d'un spectateur de cinéma est cousue d'adhésions et de répulsions. L'éloge d'un film, mon exercice critique préféré (art d'aimer), contient, au moins en creux, un certain nombre de rejets. Le geste créatif est lui-même à la fois affirmatif et distinctif : si je fais ça, c'est que je refuse de faire ça ; si j'adopte cette forme, c'est en distinction de telle autre forme qui me paraît caduque, mensongère, faible, exsangue, bref : académique. Peindre de cette manière vaut réfutation de telle autre manière. Le Nouveau Roman se construit contre la narration dix-neuvième. L'art avance comme ça, la critique d'art aussi. Mais disons pour synthétiser qu'on peut mener cette guerre du goût sans prendre des accents polémiques. On peut la mener calmement. Mon style critique est d'ailleurs très peu polémique. Si piques il y a, elles sont rares et souvent rieuses.

AG – Comment envisagez-vous les liens entre la littérature et le cinéma dans votre pratique d'écrivain, et peut-être également d'intellectuel ?

FB – Je suis matérialiste en art aussi. Un art se définit d'abord par une configuration matérielle. La musique ça se fait comme ci, avec des instruments, avec des sons, sans image, ça sollicite l'ouïe, etc. Les configurations de la littérature et du cinéma sont point par point opposées (solitude / collectif ; abstraction / incarnation ; visuel / écrit ; bruit / silence, parole audible / « parole muette », extériorité / intérieurité, mouvement / immobilité). Donc vraiment ces deux arts n'ont rien en commun, si ce n'est des aspects qui ne leur sont pas essentiels : le récit, le dialogue. Et d'avoir pratiqué les deux m'a confirmé dans ce sentiment d'une sèche incompatibilité.

AG – Est-ce que votre cinéphilie importe en tant qu'écrivain ? Et plus particulièrement, lorsque vous écrivez des livres, pensez-vous que votre profond amour pour le cinéma exerce une influence ? Diriez-vous à ce titre que votre écriture est ou a été tributaire de votre cinéphilie ? N'y aurait-il pas une visualité cinématographique à l'œuvre dans vos livres, et plus généralement un imaginaire cinématographique ?

FB – Je ne crois vraiment pas. Certains lecteurs ont tendance à traquer ça dans mes livres parce qu'ils savent que j'ai un goût prononcé pour le cinéma. Mais je crois que c'est l'inverse qui se passe : le cinéma me permet d'explorer certaines choses que du coup je n'explore pas dans mes livres. Je ne pense vraiment pas qu'on puisse dire que j'écris « visuel », ou que réciproquement j'ai une approche « littéraire » du cinéma. Au contraire j'ai tendance à tenter de faire dans l'un ce qui serait absolument impossible dans l'autre.

Reste qu'il y a probablement, de mon activité cinéma à mes productions littéraires, quelques ponts. Des continuités thématiques, une certaine disposition devant le réel, une certaine tonalité, etc. Par exemple, il est logique que mon goût pour la question sociale, pour les situations, pour l'humour, se distribue alternativement dans l'un et l'autre.

AG – En tout cas, vous avez indiqué sur votre site que votre roman L'Amour avait été influencé par les personnages de L'Enfance nue de Pialat. Pourriez-vous nous dire s'il y a d'autres livres dans votre œuvre dont vous conscientisez l'influence cinématographique ? Vous aviez confié également dans un entretien pour Mediapart en 2008 : « Les films de Pialat ont été très formateurs dans la mise au point d'une certaine économie de l'émotion que je pratique dans mes livres⁵ ». Y aurait-il d'autres cinéastes qui comptent autant dans votre pratique d'écrivain ?

FB – Les films ont affiné ma sensibilité, et c'est avec ma sensibilité que j'écris mes livres. Donc, écrivant, j'ai sans doute souvent des films en tête, ou plutôt en moi. Les souvenirs de films font partie de mon stock de souvenirs, au même titre que des souvenirs de choses vécues. Tout ce qui m'émeut et m'accroche est susceptible d'imprégnier mes livres, puisque la matière des livres c'est cela : la vie ressentie. Je ne peux donc pas citer de cinéastes précis qui aient pu « m'influencer », tout ça forme en moi un magma inextricable. D'ailleurs il ne s'agit pas d'influence. Ou alors il faudrait dire que tel ami cher, tel événement géopolitique, tel joueur de rugby m'influence. Les films s'invitent dans mes livres parce que la vie s'y invite et que les films font partie de ma vie. Ainsi quand j'écris *L'Amour*, qui se passe dans le milieu populaire des années 70 et 80, j'ai en tête ma famille, les amis de ma famille, mon enfance, mon adolescence, des émissions de télé de l'époque, mais aussi des films de cette époque-là, parmi lesquels ceux de Pialat, très ancrés dans la classe populaire. Mais c'est un élément parmi des dizaines d'autres qui, à leur manière, s'impriment dans ce livre.

Je précise que ce n'est pas Pialat qui a forgé ma sensibilité. J'ai plutôt vu, dans la sensibilité au travail chez lui, quelque chose qui était au travail chez moi. J'ai reconnu quelque chose de moi dans cette façon-là de se tenir devant la vie. Disons alors que ces films m'ont renseigné sur ma propre sensibilité : ou c'est comme ça que je vois l'humanité aussi ; ou c'est comme ça que j'aime qu'on négocie les émotions, etc.

Il y a cependant parfois des observations que je fais dans le cinéma qui vont nourrir explicitement le travail d'écriture. Par exemple, je sais que les plans-séquences d'Östlund ont

5. Sylvain Bourreau, « François Bégaudeau dynamite l'entre-soi littéraire », *MédiaPart*, www.mediapart.fr, 24 septembre 2008.

influencé explicitement l'écriture d'*Un enlèvement*. Je peux dire aussi que le génie du récit de Michel Franco me donne beaucoup à penser sur la construction de mes propres récits romanesques.

En résumé, ces deux arts je les vis vraiment dans deux couloirs parallèles, mais je n'ai qu'un corps, et le corps écrivant n'est pas vierge des expériences du corps spectateur de cinéma.

AG – Dans vos livres, il me semble qu'il y a davantage de références à des films qu'à des œuvres littéraires. Pourquoi mobiliser davantage cette cinéphilie ? Est-ce que la dimension foncièrement plus populaire du cinéma joue un rôle dans ce choix ? Vous avez dit dans un entretien pour Critikat : « Le cinéma pour moi représentait ça : quand on parle d'un film, on fait partie d'une sorte d'agora, d'autant plus que le politique irrigue en permanence les discussions. C'est pour cette raison que j'ai toujours voulu garder un pied là-dedans, comme si cela revenait au fond à garder un pied dans bien d'autres choses que le cinéma ; c'est aussi une manière de vivre avec son temps⁶. »

*FB – Je crois pouvoir dire qu'il y a très peu de « références » au cinéma dans mes livres. Je n'aime pas ça, et d'ailleurs ça ne me vient pas spontanément. En revanche j'essaie toujours de restituer l'environnement social et culturel dans lequel baignent mes personnages et qui les façonne de quelque manière. Le personnage lit quoi, voit quoi comme films, aime quoi comme chansons ? Écoute beaucoup de musique ? Comment ? Or, les choses étant ce qu'elles sont, les gens regardent en général plus de films qu'ils ne lisent de livres (ce qui renverrait à l'entretien avec *Critikat*), donc ce seront surtout des films qui arriveront sur la page. Surtout que j'ai tendance à camper des personnages peu portés sur les livres. Inversement, pour *Ma cruauté*, nous étions dans le biotope universitaire, donc une foison d'écrivain·e·s et d'œuvres était nommée. Logique du réel. Mon prochain roman évoque deux adolescents des classes populaires des années 2010, eh bien les jeux vidéo et les youtubeurs se sont imposés.*

*AG – Dans *La blessure, la vraie*, à un moment donné vous décrivez un personnage comme ayant « le rire de Depardieu » : pourriez-vous nous éclairer quant aux motivations qui ont présidé à cette référence ? Et diriez-vous que la question de l'acteur·rice importe dans votre cinéphilie ? Il me semble que vous accordez une place importante aux gestes, est-ce que cela pourrait être une des raisons dont procède un certain intérêt porté aux comédiens et comédiennes ?*

*FB – Pour le coup, dans *La blessure, la vraie*, le cinéma s'invite dans la fiction même, en la personne de ce personnage appelé « le cinéaste » mais dont on ne saura jamais s'il est vraiment cinéaste, ou simplement accessoiriste, truqueur, acteur, ou rien de tout ça. Il est le cinéma à lui tout seul, avec ce que ça comporte de fraude, d'escroquerie – il « fait son cinéma ». Cette intrusion d'un personnage lié au cinéma dans ce contexte à dix mille bornes*

6. Josué Morel, « François Bégaudeau, critique matérialiste », *Critikat*, www.critikat.com, 29 novembre 2022.

du « monde du cinéma » (un village de Vendée en 1986), marquait le moment où la fiction venait perturber, ébranler, chambouler, voire ravager le récit classiquement réaliste. Où les puissances du faux venaient jeter un doute sur la véracité autobiographique de ce récit au titre perfide. Ici le cinéma valait comme univers fictif, *larger than life*, machine à rêves ou à cauchemars – la petite nuit de drague d'été tournait au cauchemar. D'où cette figure monstrueuse, dévoratrice, dont le rire suggère une analogie avec Depardieu. Mais le plus important est peut-être que ce pseudo-cinéaste se fait appeler Bruno, et signale que ça se dit Brian en anglais. Brian comme De Palma, et plus loin une allusion sera faite à *Body Double* (Brian De Palma, 1984). Là oui, on peut parler de « référence », même s'il y a ici un usage substantiel de l'allusion – méfie-toi, narrateur, tout corps est double, méfie-toi car la chair est trouble. Mais encore une fois, c'est une des rares fois où j'ai disposé ce genre de signes.

Mon travail critique témoigne souvent de mon intérêt pour les acteurs ; et de mon rapport parfois très tendu avec les acteurs, avec ce que les acteurs font aux films. Parfois les acteurs leur font du bien – un film comme *Le Ravissement* (Iris Kaltenbäck, 2023) n'est possible que par Hafzia Herzi –, parfois du mal. Mon socle, c'est Bresson, c'est la méfiance vis-à-vis des acteurs, que j'exprime souvent dans *La gêne occasionnée*. Mais j'aime surtout essayer de comprendre pourquoi tel·le acteur·rice est mauvais·e ou bon·ne, rehausse le film ou le gâte. Finalement c'est encore la même question : au lieu de se contenter d'un bon point décerné au passage (Di Caprio est à son meilleur), se demander : pourquoi c'est si fort ? Quelles données concrètes font que la présence de cet acteur dans le plan me passionne ? Dernièrement je me suis astreint à comprendre ce qui me passionnait dans la présence de l'actrice principale de *À son image* (Thierry de Peretti, 2024). La critique ne réfléchit pas assez en ces termes, or, sauf exception, les acteur·rice·s demeurent au centre des films, et souvent au centre des plans. Aller voir un film, c'est voir des corps cadrés par une caméra. Si on ne s'arrête pas sur ce que donnent ces corps, sur leur rendu, alors on occulte cinquante pour cent du film.

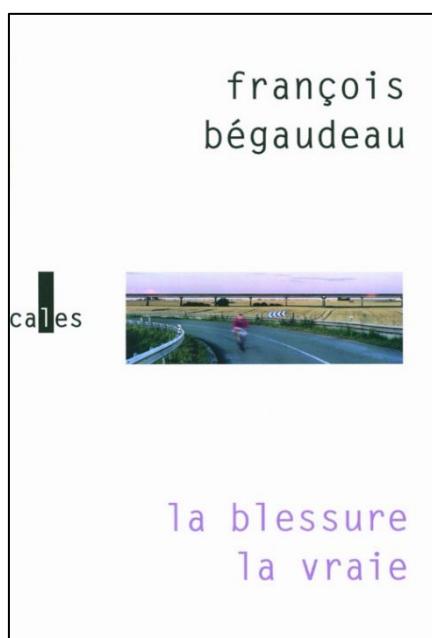


FIG. 2. François Bégaudeau, *La Blessure, la vraie*, Paris, Verticales, 2011.

AG – Dans En guerre, j'ai cru déceler une référence à La Vie d'Adèle (Abdellatif Kechiche, 2013), en tout cas par l'intermédiaire de votre critique de ce film parue dans Transfuge, car vous décrivez votre personnage de Louisa assez similairement à celui d'Adèle, dans l'énergie qu'elles déploient notamment : « Adèle est énergique sans mouvement, mobile sur place⁷ » et dans votre roman « Cette fille ira à la tombe en courant. Non, pas en courant. [...] C'est l'intensité statique d'une pile⁸. » Sur un mode plus mineur peut-être, un passage vers la fin d'En guerre peut rappeler la scène dans le bar du film de Kechiche : les larmes particulièrement profuses, auxquelles de mèche un érotisme latent que les personnages cherchent à congédier. Et puis bien sûr, votre livre raconte également une histoire d'amour entre deux personnes appartenant à des classes sociales différentes. Ainsi, est-ce que La Vie d'Adèle a pu faire partie de vos références dans l'écriture d'En guerre ?

FB – Cet exemple va me permettre de préciser *in situ* ce que j'essaie de dire plus haut. En aucun cas ma Louisa n'est une référence à Adèle. Et l'histoire entre Louisa et Romain ne m'est pas venue en suivant *La Vie d'Adèle*. Mais voilà je n'ai qu'un corps. Ce corps, l'individu que je suis, est très attentif aux données de classe, qu'il tient pour déterminantes. Donc cet individu a été forcément très attentif à la relation inter-classes de *La Vie d'Adèle*. Et c'est cette même modalité, ce même tempérament qui peu après a donné la relation inter-classes au cœur d'*En guerre*. Il y a un tronc commun, ma personnalité, ma complexion, qui agit alternativement dans ma vie cinéma et ma vie littéraire – mais agit aussi lorsque je discute politique au café, ou lorsque, rencontrant quelqu'un, je tâche de le scanner socialement.

Ensuite il est sans doute vrai que les réflexions que m'a inspirées le personnage bourgeois de *La Vie d'Adèle*, se sont reversées dans la façon dont j'ai conçu mon personnage de Romain, petit-bourgeois en carence d'intensité aussi. Et un an plus tard encore dans le portrait de la bourgeoisie que propose *Histoire de ta bêtise*. Tout ça circule, les différents ateliers de ma vie, les différentes poches sensorielles sont poreuses les uns aux autres. Mais j'y insiste : il ne s'agit jamais d'influence directe, consciente, explicite. Il s'agit d'une hermétique tambouille sensible et mentale qui à un moment s'agence en livre.

AG – Comme vous l'avez déjà mentionné, vous faites un podcast qui s'appelle *La gêne occasionnée* avec « l'homme qui n'a pas de prénom ». Estimez-vous qu'un podcast puisse ressortir à l'activité littéraire ? Diriez-vous du même coup que ce podcast participe de votre « cinéphilie littéraire » ? Dans quelle mesure différenciez-vous cette activité de critique orale de celle de critique à l'écrit ?

FB – Non, je ne crois pas du tout que ce soit là un exercice littéraire, même lorsque nous consacrons un épisode de *La gêne occasionnée* à un livre, comme ça nous arrive (une émission sur quatre). La littérature pour moi est indissociable de l'écrit. Il y a une chimie particulière de l'écrit, une disposition induite par l'écrit, qui seule permet la littérature, laquelle se caractérise

7. François Bégaudeau, « Politique du désir », *Transfuge*, octobre 2013, p. 61.

8. François Bégaudeau, *En guerre*, Paris, Verticales, 2018, p. 60.

par une certaine façon de se tenir par rapport au sujet. Par ailleurs je ne pense pas que la littérature soit analytique, or la parole déployée dans *La gêne occasionnée* est analytique. Évaluative, subjective, descriptive, mais aussi analytique.

Concernant la critique et bien d'autres domaines langagiers, je préfère toujours l'écrit, où chaque mot est pesé, où la réflexion peut s'affiner par l'écriture même. Mais je dois dire que le temps qu'on s'accorde dans *La gêne occasionnée*, et les réflexions préparatoires à chaque épisode, font que je ne souffre pas trop quand j'écoute les épisodes. C'est de l'oral plutôt tenu – c'est-à-dire pas trop saturé d'approximations, de facilités de langage, de raccourcis inexacts, de jugements expéditifs. Autant de choses que l'oralité s'accorde et que l'écrit devrait servir à congédier.

AG – Vous avez la dent dure avec les séries télévisées. Vous semblez les associer principalement aux classes dites supérieures : est-ce que cela signifie que pour vous, cet « art » est davantage consommé par la bourgeoisie ?

FB – J'ai la dent dure quand je m'attaque aux forts. Depuis quinze ans la position de la série est dominante. Elle a pris le magistère de la fiction audiovisuelle, et même du documentaire. Elle est très cotée, et sur-légitimée par le monde intellectuel et académique. J'ai la dent dure parce qu'elle est une pratique massive et qu'il me semble que cette pratique fabrique un spectateur qui, à terme, n'est plus disponible pour les films, en tout cas pour l'expérience spatio-temporelle que j'aime qu'un film soit. Il y a donc une guerre objective, une guerre du goût, et je serais bien niais de l'évoquer en termes doucereux. Le champ esthétique est un champ de bataille parce que tout ne peut pas y cohabiter en paix. Des choses en liquident d'autres. Le cinéma américain a liquidé pas mal de cinématographies nationales. La série grignote le cinéma – ou l'infléchit, le restructure à son image.

En France, la série 2.0, celle dont on parle, a d'abord été l'apanage de branchés et de cinéphiles électifs qui avaient accès au câble, aux séries HBO, etc. Puis elle est devenue un vecteur de distinction bourgeoise. Dans les années 2000, ce ne sont pas des prolos qui regardaient *The Wire*. Puis la série est devenue tellement hégémonique qu'elle a séduit toutes les classes. *Game of Thrones*, ça se regarde partout. Depuis quelques années, il semble d'ailleurs que la série se décote légèrement ; la bourgeoisie est moins en boucle sur la dernière série en vogue, il y a moins de séries qui fassent événement, etc., moins de séries incontournables pour qui veut participer aux discussions de machines à café. La série est en train de devenir ce qu'étaient les séries télé bas de gamme des années 60-70 : des programmes pensés pour le grand nombre, qui rassemblent beaucoup de gens et visent surtout les « ménagères » – celles qui gèrent les dépenses courantes, et que ciblent en priorité les pubs. Ce qui est déjà derrière nous, c'est le moment distinctif de la série, le moment de son assumption esthétique. Nombre de critiques sont revenus de leur prime enthousiasme pour le genre. De plus en plus de gens se rendent compte que la série porte un empêchement esthétique, pour ne pas dire une impasse. J'ai détaillé cette impasse structurelle dans quelques textes (par exemple dans *Boniments*), mais en résumé disons que les conditions de consommation de la série formatent

violemment ses formes, ses récits, ses thèmes. On en revient au mode de production : un truc fabriqué pour être consommé sur ordinateur au pieu, tout en menant une discussion d'appli de rencontre, ne peut pas être esthétiquement ambitieux.

AG – Cette « anti-séraphilie » ou « séraphobie », pour abuser de néologismes, certain·e·s pensent qu'elle va de pair chez vous avec un certain élitisme par lequel vous priseriez surtout des cinéastes et des films confidentiels, qu'elle entre en contradiction avec votre sensibilité politique marxiste en faveur des classes populaires, puisque cela révèlerait un certain mépris envers ces derniers. Autrement dit, vos goûts cinématographiques pointus, et vos « dégoûts » vis-à-vis d'œuvres à succès accuseraient un manque de cohérence idéologique. Vous l'aviez d'ailleurs un peu évoqué, mais davantage à propos des idées politiques que du cinéma, dans votre entretien avec Judith Bernard à propos de Deux singes ou ma vie politique⁹. Qu'en pensez-vous ?

FB – Il n'est pas vrai que j'attaque les films à succès et défends les films marginaux ou pointus. J'ai aimé la plupart des films de Tarantino, il y a des films américains d'action que j'adore, je peux aussi aimer certaines comédies dites populaires – dans *Transfuge* j'ai fait l'éloge de *Papa ou Maman*, de *Radiostars*, et il m'arrivait de faire des trucs semblables aux *Cahiers*. J'en passe. Inversement je déteste les films de Mandico, par exemple. Un de mes cinéastes préférés est Chaplin, dont on ne peut pas dire que le succès ait été confidentiel – pareil pour Hitchcock. L'an dernier *La gêne occasionnée* a défendu *Poor Things*, de Lánthimos, film de studio qui a eu une grande visibilité.

Je note aussi que dans d'autres arts mes goûts peuvent tout à fait croiser le goût populaire : par exemple mon goût pour la variété, pour des centaines de tubes mondiaux, mais aussi pour des groupes de rock mondialement connus comme Nirvana ou Green Day. Je pourrais aussi signaler ma dilection pour le foot, pour le cyclisme etc. Mais venons-en à des choses plus sérieuses.

On pourrait tout à fait renverser l'attaque, et dire que défendre des films à succès, ce n'est pas défendre le populaire, c'est défendre la norme. Les films à gros budget qui ont besoin d'un public massif pour rentrer dans leurs frais sont fondés sur une sorte de patrimoine moral et esthétique universel, mondial. C'est-à-dire qu'ils sont voués au conformisme. De ce point de vue un marxiste a raison de s'en tenir à distance, et raison de se tourner préférablement vers un cinéma qui, fabriqué dans une petite économie, est moins ligoté par la nécessité d'appliquer des standards. En somme, être marxiste, ça consiste en quoi ? Défendre *Joker* (Todd Phillipps, 2019), qui, en plus de charrier un imaginaire politique douteux, tape dans une sorte de psychologie consensuelle (le pauvre petit Joker n'a pas été aimé par sa maman), ou *Désordres*, de Cyril Schäublin (2022), film anarchiste sur des anarchistes, et moulé dans une forme absolument atypique, irréductible ?

Quand bien même je serais « élitiste » en art, ça ne me poserait pas de problème. Souvenons-nous que la pensée marxiste (puisque on me la retourne en boomerang) est aussi

9. Arrêt sur images, « Bégaudeau, une passion politique d@ns le texte », www.arretsurimages.net, 8 mars 2013.

fondamentalement minoritaire. Que l'intelligentsia marxiste constitue aussi une petite élite, au regard de l'hégémonie libérale-autoritaire. D'ailleurs je crois qu'on confond souvent élite et minorité.

En réalité les objecteurs dont vous parlez sont sujets à une confusion courante entre art de masse et art populaire. Il n'y a pas grand-chose de « populaire » dans les franchises Marvel. Je note d'ailleurs que la bourgeoisie citadine se porte beaucoup plus volontiers vers des films comme *Avatar* (James Cameron, 2009), ce film productiviste-écolo, que vers le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche, cinéaste marxiste libertaire, ou de Pietro Marcello dont tous les films honorent à leur manière la classe laborieuse. Au fond les objecteurs soucieux de défendre le goût populaire partagent beaucoup plus de goûts avec la bourgeoisie que je n'en partage moi. Ne parlons pas de leur ignorance totale (souvent teintée de mépris) du continent documentaire – 98% d'entre eux continuent à penser qu'un documentaire n'est pas un film. Les fans de *Mad Max* (franchise de films réalisés par George Miller), d'*Avatar*, qu'ils soient bourgeois ou moins bourgeois, ignorent tout du travail pauvre et admirable d'Olivier Zabat. Souvent cette très superficielle défense des goûts des classes inférieures revient à défendre un cinéma ultra-riche. Je les laisse y réfléchir.

*AG – Considérez-vous votre travail de scénariste pour des bandes dessinées comme « littéraire » ? Est-ce que vous participez au découpage de celles-ci, au niveau des cases et des planches ? Dans *Wonder*, dont vous êtes le scénariste, il me semble qu'il y a une citation de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, ou est-ce que c'est une vue de mon esprit ? Une référence moins littérale semble également avoir été glissée : Peau d'âne, au moment où une femme « révolutionnaire » évoque le danger pour les jeunes filles d'aller en Bulgarie, et où l'une d'entre elles se fait une peau de loup, visiblement pour ne pas être attaquée par les « vrais » loups¹⁰. Si c'est le conte originel qui pourrait être convoqué ici, votre cinéphilie et le succès du film de Demy semblent plaider plutôt pour une allusion à ce dernier. Surtout si on se rappelle que vous évoquez le film dans *Histoire de ta bêtise*, au titre de goût de la bourgeoisie cool... par conséquent, on peut se demander s'il n'y pas quelque malice dans cette référence, puisque ces « soixante-huitards » appartiennent plutôt aux classes dominantes, la référence aurait dès lors une dimension sociologique certaine, et on pourrait même penser que cette idée d'une dangerosité de la Bulgarie du fait des loups faisant du mal aux jeunes filles serait le plaqueur d'un imaginaire bourgeois saturé du visionnage de ce film plutôt que le fruit d'une observation du réel.*

*FB – A priori le scénariste ne participe pas au découpage, mais pour mes quatre bandes dessinées j'ai livré des scénarios très découpés, et vraiment pensés en fonction du support. Bien vu pour *La Chinoise*. Encore un exemple de ce que je disais plus haut : dans ma représentation de Mai 68, il y a des images d'archives, des images mentales nées de lectures ou de témoignages, mais aussi bien sûr des films. Ce compost va innerver un scénario de BD qui se passe pendant ce joli mois de mai. Pour le reste j'aurais adoré aller dans votre sens, ne serait-*

10. François Bégaudeau et Élodie Durand, *Wonder*, Paris, Delcourt, 2016, p. 97-98.

ce qu'en retour de la belle attention que vous portez à mon travail. Mais ici la Bulgarie vaut, comiquement, comme autre nom d'une zone archaïque de l'Europe, pleine de vampires et de récits effrayants où des ogres mangent des enfants. Façon de dire que l'émancipation d'une femme, ici de l'ouvrière Renée, doit s'arracher à tous ces récits qui semblent conspirer à effrayer les petites filles pour les rendre sages.

Loin de moi l'idée de colporter à mon tour le stupide discours sur 68 comme dérisoire agitation bourgeoise. Mai 68 est une séquence de grande intensité politique, notamment par les nombreuses jonctions opérées alors entre intellectuels bourgeois et classe ouvrière. Cette BD se voulait un hommage à cette folle ébullition émancipatrice. Nulle référence à *Peau d'âne*, donc. Film que je ne déteste pas mais dont je déteste l'usage dans la bourgeoisie, que j'ai pu observer de près. Eh oui, les bourgeois adorent le monde merveilleux des contes, qui leur rappellent leur enfance magique – en apesanteur. Les bourgeois aiment aussi la beauté (de Deneuve exemplairement) ; la beauté au cinéma leur est un miroir ; aux films ils demandent : dites-nous que nous sommes les plus beaux.

Bibliographie

BÉGAUDEAU François, *La Blessure, la vraie*, Paris, Verticales, 2011.

- *Deux singes ou ma vie politique*, Paris, Verticales, 2013.
- *D'âne à zèbre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2014.
- « Politique du désir », *Transfuge*, octobre 2013, p. 60-62.
- *En guerre*, Paris, Verticales, 2018.
- *Histoire de ta bêtise*, Paris, Pauvert, 2019.
- *Boniments*, Paris, Amsterdam, 2023.
- *Comme une mule*, Paris, Stock, 2024.
- *Psychologies*, Paris, Amsterdam, 2025.

BÉGAUDEAU François et DURAND Élodie, *Wonder*, Paris, Delcourt, 2016.

BOURMEAU Sylvain, « François Bégaudeau dynamite l'entre-soi littéraire », *Mediapart*, www.mediapart.fr, 24 septembre 2008.

JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.

MOREL Josué, « François Bégaudeau, critique matérialiste », *Critikat*, www.critikat.com, 29 novembre 2022.